

"אנשי הרוח": על דיבוק והגמוניה בתיאטרון הישראלי

טובה גמליאל, * נפתלי שם-טוב**

תקציר. כיצד ניתן להבין את נקודת מבטם של אמנים במלחמת התרבות הניטשת כיום בישראל? מה עומד מאחורי ההרשאה שנוטל לעצמו נציג מטעמם לתייג את אלו שאינם נמנים עם צרכני התרבות ה"גבוהה" בכינוי "עדר של בהמות מלחכות קש וגבב"? במאמר אנו מראים כיצד התיאטרון המרכזי (הממסדי), שנתפס כליברלי, כביקורתי וכשמאלני, התהווה למעשה כמרחב שמרני שאינו מקיים פרקטיקות פלורליסטיות. אנו בוחנים סוגיה זו דרך התנהלות השחקנים הוותיקים בתיאטרון ופעולתם כסוכני תרבות משמעותיים. באמצעות שזירה בין ההביטוס של בורדייה עם מושג הגוסטינג (ghosting) של חוקר התיאטרון מרווין קרלסון, אנו מראים כיצד שחקני התיאטרון משמרים את מעמדם ההגמוני, שמשולבים בו בעת ובעונה אחת דימוי ליברלי ויסודות שמרניים ואף גזעניים. ניתוח ההביטוס של שחקני התיאטרון הישראלי מתחקה אחר הנטייה ההיסטורית אל הדיבוק או השייכה אל העבר, ומראה כי נטייה זו היא מקור בולט ל"הון אומנותי". נטייה זו מכוננת זיקה הדוקה בין ביוגרפיה הרואית של שחקנים ובין מוסכמות אמנותיות בתיאטרון המערבי. במאמר אנו קושרים בין ההביטוס התיאטרוני הזה להצדקה האידאולוגית של התנועה הציונית בישראל. תאורטית, הניתוח שופך אור על המרכיב ההיסטורי במושג ההביטוס הבורדיאני.

מילות מפתח: תיאטרון בורגני, הביטוס מוסדי, משחק, הון מקצועי, הגמוניה תרבותית, ghosting

מבוא

ב"נאום הבהמות" המפורסם שנישא בינוי 2015 במטה המאבק למען התרבות זעק איש תיאטרון ותיק:

היוצרים מטבע בריאתם מפקפקים בקדושת הפרות מכל מין וסוג שהוא. אין פרות קדושות לאמנים. מימי היוונים, שייקספיר, מולייר, גוגול, צ'כוב, כולל חנוך לוין – כל גאוני תבל אינם מרכינים ראש בפני המציאות אלא מפרקים את פרצופה לגורמים, מגחכים לנוכח הבלותם של בני אדם, גם אלה שאינם מצביעי ה-30, מחדדים ומעמיקים כך את ההבנה האנושית במטרה לעשות את עולמנו נסבל יותר. תארי לך, רגב, את עולמנו

* המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת בר-אילן

** המחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות, האוניברסיטה הפתוחה

שוקט, ללא ספר, ללא מוזיקה, ללא פואמה, עולם שאין מפריע בו, אין מפריע ללאום לחגוג 30 מנדטים שאחריהם צועד עדר של בהמות מלכות קש וגבב. (אשכנזי, 2015)

ציטוט זה משקף פרדוקס – יצר מרדנות וחתרנות, ולעומתו אליטיזם של קבוצות מסוימות בחברה הישראלית.

מחאות אמנים הן חלק מהגל האחרון של מלחמת התרבות הניטשת בישראל. אחד מהיבטיה הוא הזיקה המוכרת בציבוריות הישראלית בין יוצרי התיאטרון הוותיקים למחנה ה"תרבות הגבוהה של השמאל". הציטוט מבהיר את השילוב המורכב והפרדוקסלי בין ביקורתיות ובין דימויים גזעניים המחזקים את הכידול האליטיסטי של ותיקי התיאטרון הנחשבים חלק מההגמוניה הישראלית. כידול אליטיסטי זה אינו מפתיע, כפי שאפשר לראות באנקדוטה שהתפרסמה באחד העיתונים על שחקן ותיק וידוע, שסיפר בריאיון על פליאתו כשפגש בתיאטרון אישה קשת יום מזרחית שאותה הוא "מכיר מהשוק". הוא לא חסך מצופת התיאטרון הקבועה הזאת את התמיהה, "מה את עושה פה?!". אמירה זו ממחישה כי אף שהתיאטרון המרכזי נתפס כליברלי, כביקורתי וכשמאלני, למעשה הוא מרחב שמרני שאינו מקיים פרקטיקות פלורליסטיות. את הסוגיה הזאת אנו בוחנים דרך התנהלותם של שחקני התיאטרון הוותיקים, הפועלים כסוכני תרבות משמעותיים. שחקנים אלו, במעמדם ההגמוני, מציגים בעת ובעונה אחת דימוי ליברלי לצד יסודות שמרניים ואף גזעניים.

בצילה של מלחמת התרבות – שלא לומר תחת חסותה – רוחשת לה עדיין תופעה תמוהה למדי: סיקור אוהד וקונצנזואלי של שחקני תיאטרון ותיקים בנושאים שאינם קשורים לכאורה למלחמת התרבות, אף שהם מכילים את כל חומרי הבערה. כתבה אופיינית ששודרה לאחרונה בחדשות הערב עסקה בפרישתו של שחקן תיאטרון ותיק. סיפורו, בדומה לסיפורי שחקנים אחרים מדור המייסדים, שב אל ימי צעירותו בעשור הראשון של המדינה. בחפשו עבודה הגיע יום אחד לתיאטרון רפרטוארי בתל אביב ופגש במאי מפורסם, וזה החתימו על חוזה עבודה. הכתבה עסקה בהרחבה בתפקיד האחרון שהשחקן ייעד לעצמו טרם פרישה – בימוי מחזה ששיחק בו פעם. על רקע תמונות מימים עברו תיאר השחקן שחקנים יהודים ממוצא רוסי ובעלי שם עולמי כחנה רובינא ואהרון מסקין, וכמו אנשי תיאטרון רבים הכתיר גם הוא קבוצת שחקנים זו כ"מלכים ומלכות" של התיאטרון הישראלי. כתבה אנקדוטלית טלוויזיונית זו הדגישה את מעמדו של השחקן-במאי שקריירת המשחק שלו ארוכת שנים. הסיפור הביוגרפי על הקריירה הארוכה וחגיגת הפרישה שיקף פריווילגיה לקביעת טעם, ערך ומעמד השמורה לאמנים כמותו בסולם האמנות התיאטרוני.

אנקדוטות מסוג זה, המתחזות לקונצנזואליות, מעורדת בעינינו קריאה "אופוזיציונית" של המסר, כזו המפקקת באידאולוגיה המשתקפת בו ומתנגדת לה (Parkin, 1972).¹ קריאה כזאת מעלה שתי תהיות. האחת היא אם "המלכתם" של שחקנים ממוצא אשכנזי והאדרת מורשתם התיאטרונית בשדה התרבות בישראל הן לגיטימיות (אוריין, 2008). שאלה זו עלולה להיתפס כנאיבית מנקודת מבט גרמשיאנית (Gramsci, 1971), הרואה בתיאטרון הבורגני² לא פחות מאשר

1 הקריאה ה"אופוזיציונית" היא אחת הקריאות האפשריות של מסר תקשורתי שאותן מציין פרנק פרקין.

2 הכוונה לתיאטרון האורתודוקסי, של ה"מרכז", זה שבבעלותו המונופול על רוב ההון, זה שמשקף במיוחד את ערכיה של שכבה חברתית בורגנית-ליברלית. לדיון ראו אוריין, 2008.

מנגנון הפצה של ההגמוניה (עוז, 1999), ובתרבות הפופולרית – משרתת של ההגמוניה, הפועלת באמצעות נאמנויות, סנטימנטים ויחידות מידע הנחוצים לעיגון ההגמוניה באידאולוגיה (Hall, 1986). אך ההצדקה לשאלה זו היא התפתחותו של שיח המאגר את הלגיטימיות של מהלכי ייצוג דוגמת זה המתואר לעיל.

תהייה נוספת היא מה מביא לעיסוק התקשורתי הנרחב בקבוצת שחקנים ותיקים ומבוגרים ולסיקור פרישתם, אף שבתחומים אחרים (ובאופן בלתי מוצדק) החברה הישראלית מאופיינת בהדרה ובאייג'זום (Palmore, 1991), כרוב החברות המערביות. תהייה זו מתחדדת עם עלייתה של הצגת תיאטרון חדשה שנושאה הוא קשיי הפרישה של שחקנים ותיקים. הקריאה האופוזיציונית של המסרים שהוצגו לעיל מחזקת את הטענה שעולה בשיח הרב-תרבותי בישראל כי התיאטרון הרפרטוארי הישראלי נתפס כתרבות גבוהה, שבאמצעותה האליטה התרבותית האשכנזית מבקשת לייחד עצמה מההמון ולהצדיק את הפריוילגיות החברתיות שלה (יונה, 2010; Feder & Katz, 2012; Gerro, 2012).

ממחקרה האנתרופולוגי של טובה גמליאל שנערך בשנים 2007-2012 ואשר עסק בתיאטראות רפרטואריים בישראל עולה השאלה כיצד התיאטרון, המתאמץ להסתגל לתמורות בשדה האמנות, בה בשעה גם משמר ומטפח בועה של הגמוניה תרבותית.³ במאמר זה אנו בוחנים את האופנים שבהם הגמוניה זו, שנציגה העיקריים הם יוצרים ותיקים (שחקנים, במאים, מנהלים אמנותיים ואנשי תיאטרון נוספים) שרובם ככולם יוצאי אירופה, מתקיימת כאי של התנגדות ונוסטלגיה ומתארים כיצד היא שואבת את הלגיטימציה שלה מהפאתוס של בניין האומה ומהאמנות. התפרקות ההגמוניה הישראלית-ציונית לתת-תרבויות נפרדות (קימרלינג, 1999) והעובדה כי תיאטראות המרכז נתמכים בכספי המדינה (Feder & Katz-Gerro, 2012) מצויים ברקע מחויבותם של מוסדות אלו לממלכתיות ותפיסתם של השחקנים הוותיקים כסוכני תיווך אחרונים המחברים בין התודעה הלאומית ובין התרבות. תהליך היסטורי זה של התפרקות אינו ייחודי למצב הישראלי או לתיאטרון הישראלי (Bodden, 2007); בתחומי אמנות שונים הכוח נתקל במאבק שאין להפריד בו את התרבותי מהפוליטי (Artz & Ortega Murphy, 2000). לנוכח זאת, המחקר נערך ברגע קריטי להבנת תרבותה של תת-הגמוניה ישנה. מטרתו היא לבחון מבפנים את תת-ההגמוניה הזאת ולנתח את תוכני העומק בתרבות התיאטרונלית, המתבטאים בשיח היוצרים, שהם חברי אליטה ותיקים הרואים עצמם כנציגיה הבלתי מעוררים של "תרבות גבוהה".

חקר אנתרופולוגי של "תרבות גבוהה" נוגד את האוריינטציה של האנתרופולוגיה המסורתית והתמקדותה באקזוטי. התיאטרון הבורגני נמנה בקושי עם שדות המחקר שאותם מסמנת האנתרופולוגיה בתחומי החברה המערבית. יש המתרצים זאת ברתיעת האנתרופולוגיה מחקר תחום דעת שקרוב מדי אליה עצמה (Hastrup, 2004), ויש החושדים כי הקיטוב בין ה"תרבות הגבוהה" לתרבות הילידים, כלומר התרבות הפופולרית, עלול ליצור אי-נוחות בדיסציפלינה בורגנית כאנתרופולוגיה (Cooper & Stoler, 1997; Friedrichsmeyer, Lennox, & Zantop, 1998). אנו, לעומת זאת, מבקשים ליישם בחקר ה"תרבות הגבוהה" את גישתו של ברמן (Berman, 1984) ולפיה חקר הגמוניה תיאטרונלית הוא בחירה הנתמכת דווקא בזיהוי אחרותה ואי-מוכרותה היחסית של זירת פעולה מערבית, בורגנית, דומיננטית ואליטיסטית. ההתקפות נגד ה"תרבות הגבוהה" שהגמוניה זו מייצגת אינן בלתי קשורות בכורות (מוכנית ומוכנת) ביחס לעולם

3 נפתלי שם-טוב הצטרף למחקר לאחר עבודת השרה והוא שותף בניחות בלבד.

התיאטרוני שמאחורי הקלעים. הדבר נכון במיוחד בשיח התרבותי בישראל, הנשלט על ידי השיח הפוסט-מודרני הפוקיאני, המדגיש יחסי כוח ודיכוי ומונע דו-שיח והיכרות.⁴

הביטוס מוסדי וגוסטינג תיאטרוני

אנו נתמקד פחות במושג השרדה, שמשמעו מערכת של יחסי כוח ומאבק על הגדרת הקנון האמנותי (Bourdieu, 1990), ויותר במושג אחר של בורדייה, ההביטוס, המזמין בחינה מעמיקה של מחזות משמעות ומצביע על שורש ההבדל המעמדי (Reay, 2004). אוריין, ברוחו של בורדייה, מיקם את התיאטרון בשדה האמנות הישראלי, שיש לו מקום היסטורי חשוב בבניית תרבות עברית (אוריין, 2008). מתוך תפיסה זו, מאמר זה מתייחס לתרבות התיאטרון כאל מקרה מחקר, מושג לתרגיל אפיסטמולוגי הרואה בה מחוז משמעות שאינו מוכר ל"אחרים" בשדה התרבות. תרגיל זה מצטרף לעבודות מאוחרות הרואות ערך בהתחקות מחדש אחר התכנים של ה"תרבות הגבוהה" (אלוני, 2012) ובאתגור הטענה כי הגבולות בינה ובין ה"תרבות הנמוכה" מטושטשים (Freccero, 1999). השאלה היא מה בתיאטרון מתחזק את ביטחונם העצמי של השחקנים בעליונותם התרבותית. האתנוגרפיה תראה כי התמדתו של המסר ההגמוני בתקשורת, כנגד כל הסיכויים, נתמכת בהביטוס תיאטרוני עוצמתי. מחקר זה מצטרף בגישה המחברת בין הפרקטיקה התיאטרונית לבורדייה, גישה שלפיה "ללא ניתוח שיטתי, זה האפשרי במקרי מחקר אתנוגרפיים, ההסבר של בורדייה על יחסים מעמדיים עלול להיות לא שלם ביסודו" (Adkins & Emmison, 1992, p. 339). בדרך זו התיאטרון יתגלה כמקרה שבו מופעלת הצדקה עצמית-אמנותית לשליטה הגמונית.

ההביטוס, בהיותו תהליך המחבר סוכנות (פרקטיקה) עם מבנה (על ידי הון ושרדה), משמש ציר מרכזי בסנינת התאורטית של בורדייה (Wainwright et al., 2006), והוא כר פורה לחקר תת-תחומים תרבותיים. בכמה מניתוחי אומנויות הביצוע (performing arts) נפוץ המושג "הביטוס מוסדי" (institutional habitus) (Shevtsova, 2002; Wainwright, Williams, & Turner, 2006), המתאר העדפות ויחסים הנתונים עמוק ובאופן לא מודע בפרקטיקה המוסדית ומתבטא בערכים, בשפה ובידע (Thomas, 2002). תכנים מוסדיים אלו מתווכים את ההשפעה של קבוצה תרבותית או מעמד חברתי על התנהגות היחיד, באופן המטשטש את ההבחנה יחיד-חברה. השפעה זו היסטורית במהותה, או כפי שניסח בורדייה, "ההביטוס, תוצר ההיסטוריה, יוצר פרקטיקות אינדיבידואליות וקולקטיביות, וכך היסטוריה, בהתאם לסכמות הנגרמות על ידי ההיסטוריה" (Bourdieu, 1977, p. 82). ההביטוס נוצר היסטורית בתהליך של "הפנמת המצוי בחוץ" (Bourdieu, 1980, p. 94), תהליך שבו עוברות מדור לדור הנטיות המוקדמות לדרך המקובלת לעשות דברים.

4 יוסי יונה מצייין ש"אנו עדים לשתי חלוקות משלימות של החברה העולות, בין אם במודע ובין אם שלא במודע, בשדה האמנות: חלוקה אנכית-אליטיסטית המניחה הבחנה ברורה בין תרבות גבוהה לתרבות נמוכה, וחלוקה אופקית המבחינה בין תרבות המוצא של האזרחים. וכך ההצלבה הלא קדושה בין החלוקות השונות מעוררת את צמיחתן של הבחנות דיכוטומיות והיררכיות הנושאות את הצביון הייחודי שלהן מההקשר החברתי בו הן מתעצבות. החברה הישראלית אינה יוצאת מהכלל" (יונה, 2010, עמ' 70).

כדי לעמוד על טיבו של ההביטוס התיאטרוני נציע קריאה סוציולוגית לתאוריה מחקר התיאטרון של מרווין קרלסון (Carlson, 2001). בבסיס התאוריה ניצב המושג גוסטינג (ghosting) – השיבה אל העבר, העלאת ה"רוחות" התיאטרוניות, המתבטאת בנטייתם המובהקת של תיאטראות לשוב אל העבר ובעיקר להתכתב באופנים שונים עם רפרטואר המחזות וההצגות של הקנון התיאטרוני. מושג זה חופף למושג ההביטוס המוסדי של התיאטרון ואף מרחיב אותו, בניגוד לגישה של שבצובה (Shevtsova, 2002), המחילה את מושג ההביטוס בתיאטרון באופן מוגבל. אנו מוצאים שהמשגה זו הולמת את תת-התרבות התיאטרונית של קבוצת יוצרים הגמונית לעומת יוצרים צעירים ואלטרנטיביים שמחוץ לזרם המרכזי. יתרה מזו, פרשנותנו רואה בהיסטוריה לא רק פרק זמן שבו מתרחש תהליך הפנמה (כפי שהתכוון בורדייה) אלא ערך בפני עצמו שיש לו מעמד מועדף בהביטוס התיאטרוני ובמוסד התיאטרון, והוא מצוי בבניין כוחה של ההגמוניה.

במאמר נתאר שלושה ביטויים של הביטוס השיבה אל העבר בתיאטרון הישראלי, התורמים כל אחד בדרכו להון המקצועי של השחקנים: חלוציות, דיבוק משחקי ברוחות, וקלאסיקה. תמות אלו הן מכוונות-עבר והעברתן הבינ-דורית מספקת "מרחב של אפשרויות" (Bourdieu, 1992, p. 326) לפעולה אמנותית ומשמשת בסיס למה שאנו מכנים "הון אמנותי". תוכני ההביטוס, שהם חתרניים, בלתי נראים ושורדים מקריות, מאפשרים את מיסוד ההביטוס לכדי מבנה בעל כוח ושליטה. התהליכים שיתוארו דומים למסורת התיאטרון המערבי שאלטיות לאומיות ובינלאומיות ניכסו אותו וידעו לעשותו לנחלתם הבלעדית (Shevtsova, 2002).

החלוציות משפיעה על ההון הסמלי של יוצר התיאטרון. המסלול המקצועי בשדה, כפי שמכנה אותו אוריין (2008) בעקבות בורדייה, הוא הביוגרפיה של יוצר התיאטרון, הכוללת ציוני דרך משמעותיים: הכשרתו המקצועית של היוצר, הצגות שהשתתף בהן, פרסים שקיבל. ההון הסמלי שנצבר במסלול המקצועי הוא תולדה של מאבקים קודמים בשדה, והחלוציות חשובה לביסוס הצדקתו של ההון הסמלי שהוותיקים צברו. העבודה החלוצית המפרכת שנעשתה בעת ביסוסו של שדה התיאטרון בארץ, בתחילת דרכו של התיאטרון הישראלי, מעניקה גושפנקה למעמדם הפריוילגי של היוצרים כיום.

דיבוק משחקי ברוחות מכוון לעבודת השחקן על הדמות ולהשפעתה על הונו הסמלי. הביוגרפיה האמנותית והידע הציבורי על חיי השחקן משפיעים על ליהוקו, על הופעתו ועל התקבלותו בקרב הקהל. ככל שתפקידיו הקודמים משמעותיים והוא נתפס כאישיות ציבורית מכובדת, כך הוא צובר הון סמלי ומבסס את מעמדו בשדה התיאטרון. במקביל, אישיות השחקן וחוויות חייו הופכות לחומרי גלם בעיצוב הדמות, עד כדי התדבקות וטשטוש, לכאורה, בין האישיות לדמות. ערכה הסמלי של התמסרות זו רב, משום שהיא מבדילה בין משחק חובבני או טכני למשחק שהוא "מעבר לחיים", חד-פעמי ומפעים, המעניק הילה לשחקן הוותיק.

ולבסוף, קלאסיקה פירושה קורפוס המחזות החשובים בתרבות המערב: טרגדיה יונית, דרמה שייקספירית, קומדיה של מולייר, דרמה מודרנית – מאיבסן ועד ברכט ובקט – ועוד. התפקידים הדרמטיים בקלאסיקה – אדיפוס, אנטיוגונה, המלט, אופליה – נתפסים כאתגר משחקי של ממש. ביצועם נחשב ציון דרך משמעותי במסלול המקצועי בשדה ומהווה בסיס להערכה ולמתן פרסים וכיבודים שונים, המחזקים את ההצדקה למעמד הפריוילגי של השחקן הוותיק.

להלן נסקור בקצרה את הביקורת המרקסיסטית והאתנית המקובלת נגד התיאטרון הישראלי, ולאחר מכן נציג את המתודולוגיה. בפרק הממצאים נעמוד על הקשר בין יוקרת החלוציות של

הדור המייסד בתיאטרון להגמוניה התרבותית מראשיתה. נבחן את המשכיות השפעתו של דור זה בשדה התיאטרון כיום באמצעות דיבוק משחקי וקלאסיקה, שני מושגים המבטאים את מושג הביטוס במרחב הפעולה התיאטרוני. בפרק הדיון נעסוק בטוטליות ההביטוס התיאטרוני ובתרומתה לשמרנות יתר בתוך תחומי התיאטרון ומחוצה להם, כלומר בהתמדתו של הקול ההגמוני של היוצרים הוותיקים למרות הכול. נדון גם באפיוני הזמן הייחודיים לנטיית השיבה אל העבר, בהשוואה למושג הביטוס במשמעותו הבורדיאנית המקורית.

ביקורת התיאטרון הבורגני

בטרם נבחן "מבפנים" כיצד הביטוס של השחקנים הוותיקים משמר את כוחם ההגמוני, נתעכב קמעה על המושג "תיאטרון בורגני" ועל ההתנגדות המרקסיסטית כלפי מוסד זה, כדי לבחון "מבחוץ" את שאלת ההגמוניה. התיאטרון הרפרטוארי הישראלי, ככל תיאטרון בורגני, הוא מוסד המשמר את הסדר החברתי והכלכלי הקיים באמצעות המופעים והדימויים שהוא מייצר, המעניקים הצדקה למציאות הקיימת. אמנם עולים בו מחזות ביקורתיים במינוחים משתנים, אולם ביסודו הוא נשלט על ידי מנהלים, מפיקים ויוצרים הנמנים עם ההגמוניה ומעצבים רפרטואר שמתאים לתפיסת קהל הגמוני. נוסף על כך, בשל תבחיני סבסוד משרד התרבות, המעוררים מספר גדול של מופעים וצופים ומטילים סנקציות על גירעון, התיאטרון הרפרטוארי אינו מסתכן והוא מעצב רפרטואר שמרני המקובל על הקהל. השיח המרקסיסטי ביקר את התיאטרון הבורגני ואת זיקתו למציאות החברתית בשלוש גישות מרכזיות – הריאליזם הביקורתי של לוקץ', התיאטרון האפי של ברכט ותפיסתו האסתטית של אדורנו (שם טוב, 2009). הוגים אלו ביקרו את רעיון האמנות לשם אמנות, המייחס אוטונומיה מלאה לאמנות – רעיון בורגני המנסה להפריד בין האמנות לחברה. אך בד בבד הם לא צידדו באמנות אשר כולה תעמולה פוליטית, בסגנון הריאליזם הסוציאליסטי. לוקץ' (1951, 1955) ייחס לסגנון הריאליזם הביקורתי יכולת להראות את הגיבור כאינדיבידואל אשר בה בעת חי את הבעיות המופשטות והמורכבות של החברה ומאפשר לקהל לתפוס מיד את ההתרחשות הדרמטית ולהבין אותה באופן ביקורתי. ברכט, לעומתו, ראה את הסגנון הריאליסטי כבורגני משום שהוא משלה את הקהל ואינו מאפשר חשיבה ביקורתית (Willet, 1964). התיאטרון האפי שיצר, המבוסס על עקרון הניכור וההזרה, "שובר את האשליה" ומעורר לחשיבה על הסיטואציה החברתית שעל הבמה. אדורנו (Adorno, 1997) טען שעצם הדרישה של האמנות לאוטונומיה מחזקת פרדוקסלית את היותה אופוזיציה לחרושת התרבות, ובכלל זה לתיאטרון הבורגני. האמן אינו צריך כלל לעסוק בתכנים פוליטיים מודעים, שמא יעצב תעמולה פוליטית, חלילה; האמנות פורעת את הצורות המקובלות, מעצבת אלטרנטיבה אסתטית ומאפשרת לצופים ביקורתיות כלפי הקיים, להמיר בתודעתם את המורכבות האסתטית שעל הבמה למורכבות חברתית. בניגוד לריאליזם הביקורתי ולתיאטרון האפי, שנקלטו היטב בקרב אנשי תיאטרון, גישתו של אדורנו נותרה בשולי העשייה האמנותית ואף נתפסה כאלטיסטיסטית, כזו הפונה רק לקהל בעל הון תרבותי רב המסוגל לפענח יצירה אלטרנטיבית. לפי הוגים מרקסיסטיים אלו, ה"מעמד" הוא הקטגוריה המרכזית העומדת לביקורת. אולם חוקרי תיאטרון בישראל רואים בתיאטרון הרפרטוארי תיאטרון בורגני-אשכנזי, כלומר כזה שמדגיש את ההצלכה בין מעמד לאתניות, ומראים כיצד תהליכים חברתיים שעיצבו את הקשר

שהמראיית תכיר אותם ותעריך את הישגיהם, ועמידה בציפייה זו חשובה לרכישת אמונם ושיתוף הפעולה שלהם. השנייה היא כי ידע מוקדם על מחזות, הצגות, שחקנים ומחזאים עשוי לשכלל את הריאיון ולהעמיק את תובנותיו. עם זאת, על אף ההכנה המוקדמת, כל ריאיון נפתח בהצהרה מצד גמליאל כי אינה אשת תיאטרון וכי שאלותיה "לא עיתונאיות", כלומר, לא מן הסוג שהשחקנים מורגלים בו.

בשלב מתקדם במחקר עקבה גמליאל אחר הפקה של הצגה אחת במשך שמונה חודשים, מתחילת החזרות ועד להעלאת ההצגה בפעם העשירית בפני קהל. הקאסט הבין-דורי כלל חמישה שחקנים ותיקים, ששניים מהם רואיינו בשלב הראשון של המחקר, ושלושה שחקנים צעירים. היא גם צפתה בשחקנים הוותיקים משתתפים בטקסים ובאירועים תיאטרוניים. מקורות מידע אלו אפשרו להצליב מידע ולחזק את תוקף הממצאים והמסקנות (Denzin & Lincoln, 2000). ניתוח תמטי של תוכני הריאיונות והתצפיות בשדות התיאטרוניים השונים העלה קטגוריות ראשוניות ומשניות, בהתאם למודל האינדיקטורי-מושגי (Strauss, 1987).

חלוציות והגמוניה תיאטרונית

היסוד ההיסטורי והיסוד האינטלקטואלי מאפיינים את ההגמוניה התרבותית בתיאטרון הישראלי. היסוד ההיסטורי נוגע לאידאולוגיה הציונית, אשר במבט לאחור מגדירה את יוצרי התיאטרון הוותיקים כקוהורטה – אנשים שחוו אירועים היסטוריים באותו הזמן בקירוב (Bengston, Marti, & Roberts, 1991). לכן הם בעלי זכות ראשונים, "אבות מייסדים", ואת תרבותם ראוי לראות כלאומית ולא כאתנית (בן-רפאל, 2000). היסוד האינטלקטואלי נוגע לזיקה המורשתית בין מערביות לאליטיזם תרבותי, אירוצנטריזם שמעמדו התודעתי הוא כשל דוקסה.⁵ בן-אליעזר קושר שני מרכיבים אלו של הגמוניה תרבותית וטוען שמיתוס החלוציות תרם להבניה ולהבניה מחדש של ההגמוניה בישראל, שטש את ההבחנה בין מדינה וחברה, והגביל את הטווח הפוטנציאלי של ידע ופעולה (Ben-Eliezer, 1998). הגבלה תרבותית זו ביחס לידע שללה כל מה שאינו מייצג את ה"קדמה" המיוחסת לציביליזציה המערבית. אופייה האוריינטליסטי של ההגמוניה בישראל כה מובהק שהיא משקפת, לדעת חוקרים, את מאמצי הציונות להצטרף למשפחת העמים האירופית (כזום, 1999).

מכיוון שהמודרניזם המערבי היה מקור תרבותי לשדה האמנות הישראלי, הממסד תמך בתיאטראות ואף דרש מהם לעמוד בסטנדרטים אמנותיים גבוהים ולתרום למשימות חברתיות ולאומיות. יתר על כן, תמיכה ציבורית הובטחה רק למוסדות "תרבות גבוהה", בהנחה שרק תרבות כזאת עשויה להיחשב "אמנות טהורה" (Ben-Zvi, 1996).

השחקנים במחקרנו ראו בתיאטרון מכשיר לתחיית תרבות העם היהודי במולדתו. הם בעלי קריירת משחק ארוכה בתיאטרון הישראלי. רובם עלו לישראל מארצות אירופה לאחר מלחמת העולם השנייה. חלקם צאצאים למשפחות שנספו בשואה. כשליש מהם נולדו בישראל. אחדים היו בעבר חברי קיבוצים, ואחדים שירתו בלהקות צבאיות. הביוגרפיות שלהם שלובות בימי הקמת המדינה. שחקנים אלו שייכים לקוהורטה חלוצית שראתה בתיאטרון אחד ממפעלי

5 עיקרון של הסדר החברתי הפועל מתחת לרמה המודעת, בדומה למונח מאליו (Bourdieu, 1984).

התחייבה התרבותיים של העם היהודי בארצו. סיפוריהם הם מקורות מידע בלתי נדלים על אודות ימיהם הראשונים של בתי תיאטרון שהיו מרוכזים בתל אביב, בירת התיאטרון הישראלי, על הערכים הקולקטיביים שהתיאטרון היה חדור בהם, ועל גלגוליו מאז ועד היום. כך מספרים שניים מהמראיינים:

בתקופה ההיא היינו נוסעים לקיבוצים, היינו עושים הופעות בכל מיני מקומות בכמות לא-במות, בירושלים באדיסון במקום הנוראי הזה, כשלמטה היו עכברושים בזמן שהתלבשנו. אבל זה לא היה חשוב. כל המלחמות אנחנו שיחקנו. הייתה אווירה טובה, של תקווה למרות כל הסבל, של בנייה [...].

הדור שלנו הוא דור רומנטי, דור שרואה את החיים בצורה מאוד רומנטית. אנחנו הקמנו תיאטראות, תיאטרון באר שבע, תיאטרון החאן (בירושלים). עכשיו שום תיאטרון לא מוקם. את לא רואה שחקנים צעירים שהולכים להקים משהו בעכו...⁶ את יודעת מה זה להקים מוסד תרבותי כמו תיאטרון במקום כמו באר שבע, שנת שבעים ושלוש?! כשהנסיעה מתל אביב לבאר שבע נמשכה שלוש וחצי שעות דרך משמר הנגב! את יודעת מה זה להקים שם תיאטרון כשקודם היה מגיע לשם תיאטרון פעם בחודש?! זה כמו שבן-גוריון הקים מדינה. סליחה, אני לא משווה אותנו אליו, אבל זה כמו שאתה מקים משהו. באמות מידה של היום זו התכוונות חברתית שאין נשגבת ממנה.

משמעותו ההגמונית של נרטיב חלוצי זה מתחדדת לנוכח פרויקט תל"ם – תיאטרון למעברות – שמראייני המחקר לא הזכירו אותו. בתחילת שנות החמישים העלה מוסד זה הצגות שהופקו בתל אביב עבור העולים המזרחים במעברות במטרה להנחיל להם את השפה העברית וגם תרבות ישראלית ואורח חיים ישראלי (Ben-Zvi, 1996). רבות מהפקות תל"ם עסקו ביהודי מזרח אירופה, והיו קשורות בעקיפין לתיאטרון היידיש שצמח בקהילות היהודיות שם.⁷ לא זו בלבד שתל"ם התעלם לרוב מההון התרבותי של קהל העולים, תכניו החילוניים-ליברליים נגדו את תפיסתו הדתית של קהל זה וערערו על המבנה הפטריארכלי של המשפחה המסורתית.⁸ אי-התחשבות תרבותית זו הלמה את גישתם האירוצנטרית של התיאטראות הרפרטואריים, שהתברר כי השתתפו בפרויקט רק בשל קשייהם הכלכליים (נאור, 1986). יש הטוענים כי תל"ם היה חיוני לצמצום ההבדלים בין קבוצות אתניות שונות וכי גישה זו לא נותרה בעינה אלא התחלפה ביחס פלורליסטי (Ben-Zvi, 1996). לעומת טענה זו יש הסבורים כי

6 זו אמירה שאינה נכונה עובדתית, אך היא מעידה על נתק של הוותיקים ממה שמתרחש מחוץ לזרם המרכזי, ובעיקר נראה שהחלוציות הייתה ערך חד-פעמי של דור "רומנטי ואידאולוגי", כדברי הדובר, שלא ישוב עוד בתולדות התיאטרון הישראלי. בפועל, משנת 1980 מתקיים בעכו פסטיבל עכו לתיאטרון ישראלי אחר (Shem-Tov, 2016) ובשנת 1984 הוקם בה המרכז לתיאטרון עכו, תיאטרון אלטרנטיבי שתפיסתו אוונגרדית. גם בעיירות הפיתוח שלומי, קריית שמונה ודימונה נוסדו בשני העשורים האחרונים מרכזי תיאטרון על ידי צעירים ואמנים אלטרנטיביים.

7 על השתתפותו של תיאטרון היידיש ראו רוטמן, 2007.

8 אופיר ממון (2007) הראה שלמרות הפטרונות כלפי המזרחים הפיק תל"ם הצגות שעסקו בעולמם, אם כי הן היו מעטות ועסקו בנושא באופן בעייתי. מכל מקום, אלמלא תל"ם היה התיאטרון הישראלי מתעלם מהקהל המזרחי באופן גורף.

הפלורליזם נועד לשרת את ההגמוניה התרבותית (Artz & Ortega Murphy, 2000) ונמצא מוגבל מאוד בהיקפו ובהשלכותיו, וכי "הבעיה העדתית" עודנה קיימת בתיאטרון הישראלי בראשית המאה ה-21 (אוריין, 2004, עמ' 250). עובדה היא כי האנקדוטה ההיסטורית של תל"ם נעדרת מסיפורי השחקנים הנחקרים, ובמקומה בלט סיפור השתתפותם המתגמלת בהצגות בפני קהל הקיבוצים (השייך לאליטה ההגמונית). כך למשל סיפר אחד המרואיינים: "זו תקופה ששחקני התיאטרון היו נוסעים מחוץ לעיר ונשארים לישון בבתי החברים בקיבוץ [...], עושים סיוורים כמו לעמק הירדן ונשארים שם שלושה ימים. הייתה אווירה של ביחד".

גישת יוצרי התיאטרון הלאומי התאפיינה בתת-חלוקה היררכית בין מערב אירופה למזרח. היא התבטאה ב"פוגרום שיטתי" בתיאטרון היידיש, שנתפס כתיאטרון עממי ופופולרי ולדעת חברי ההגמוניה סיכן את הצביון התרבותי והלשוני של האומה המתחדשת (רוטמן, 2007).⁹ ההיררכיה התרבותית והערכית עמדה לא רק ברקע תיוגם של מזרחים אלא לעיתים גם בזה של אשכנזים ותיקים, שמפעלם האמנותי נחשב במקורות ארץ-ישראלית שאינה "תרבותית" דיה, כפי שסיפר מרואיין:

אבא שלי היה בין מקימי התיאטרון הראשון בארץ ב-1919, שקראו לו "תיאטרון עברי". כשהבימה הגיעה ארצה, הם לא רצו לקבל את התיאטרון הזה כי נראה להם שהיהודים שחיו בפלסטינה הם פרובינציאליים, מעין ילידים שאמנותם לא ראויה.

עדות זו הולמת את עמדת ראשי ההגמוניה הלאומית-ציונית כבן-גוריון ואחד העם, שכרכו את המזרח עם ברבריות לבנטינית המחייבת ריסון ותרבות (כזום, 1999).

מרבית השחקנים למדו בבתי ספר למשחק באירופה ובארצות הברית (כדוגמת IDHEC, ביה"ס הגבוה לקולנוע בפריז; ביה"ס למשחק בלונדון; האקדמיה למוזיקה ודרמה בסופיה), אך לרוב לא לפני שהחלה קריירת המשחק שלהם. מכיוון שבצעירותם לא היו קיימים בתי ספר למשחק בישראל, הדבר לעיתים אילץ מהגרים אלו לחזור אל חיק ההשכלה המערבית. "נסעתי ללמוד באקדמיה של לונדון", סיפר שחקן על עקירתו מחדש לאחר שהתיישב בתל אביב. "אשתי קיבלה עבודה בשגרירות, ואני עברתי לצורך השלמת הכנסה כשומר לילה". מתיאורי כניסתם לתיאטרון והפרכתם לשחקנים צעירים עולה תמונתו של מוסד התיאטרון הישראלי דאז, עת עשה את צעדי ההתמקצעות הראשונים שלו. סיפוריהם מתייחסים בעיקר לשניים מתוך שלושת תיאטרוני המרכז בישראל כיום, הפונים בראש ובראשונה אל קהל אשכנזי (אוריין, 2004).

הצורך בשחקנים ותיקים הוא במהותו של התיאטרון, הנוטה לייצוג ריאליסטי של המציאות החברתית על רבגוניותה הגילית. עניין זה, המוציא מכלל אפשרות את גילומו של המלך ליר על ידי שחקן צעיר, מבטיח את העסקתם המתמשכת. יתרה מזו, הזדקנות ותיקי התיאטרון נענית בשורה של התחשבויות מצד התיאטרון (למשל אוזניות לשמיעת לחשנים והסעות מיוחדות להצגות), מצד במאים ומצידם של שחקנים צעירים.

אחת ממחוות הכבוד כלפי השחקנים הוותיקים קשורה בהתייחסות היוצרים לחזרות כאל

9 היחס לתיאטרון היידי היה מורכב יותר. היידיש אמנם נתפסה כזרזוגן שיש להפטר ממנו, אך בפועל בתקופת המנדט תרגם התיאטרון העברי לא מעט מחזות מיידיש לעברית – פרקטיקה שמראה על אמביוולנטיות, געגוע כלפי תרבות הגלות שהשאירו מאחור מול הציוני הציוני לתחיית העברית (לוי, 1981).

זירה להתרפקות הרואית של הוותיקים על עברם. מאחורי הקלעים, בפני "קהל" שחקנים צעיר, שמורה לוותיקים הפריוילגיה לשוב אסוציאטיבית אל אירועים כדוגמת האירוע הנזכר בציטוט הבא, הנוגע לקשר בין שחקן לבמאי אמריקני-יהודי ידוע:

[הבמאי הזה] נחשב אז לכוח עולה רציני בתיאטרון ובקולנוע [...]. הוא רצה אותי כשחקן ראשי במחזה "מלאך האבן", מחזה המבוסס על ביוגרפיה של תומס וולף, אחד הסופרים החשובים בארה"ב [...]. כשחקנים צעירים לקחנו אותו בתור מורה כי לא היה בית ספר דרמטי בארץ [...]. אנחנו שמרנו על קשר עד היום עם אשתו. אשתו הראשונה הייתה אימא שלי בהצגה. הכוכבת הגדולה, יחד עם [שמות שחקניות] הן שלוש הגרציות של התיאטרון. זהו. זה סיפור אישי קטן.

ביחס לסיפורים כאלה אמרה שחקנית צעירה: "היו לשחקנים [הוותיקים] דברים משותפים. אלה סיפורים הכי טובים. זה רכילות על אנשים, על אנשים שמתו, אבל זה אדיר".

מרבית השחקנים שהשתתפו במחקר מועסקים עדיין בתיאטראות מרכזיים בתל אביב, וכך כבד נהנים בשנים האחרונות ממחווות הוקרה סמליות ומפריוילגיות המסמנות אותם כוותיקים. הם מקבלים תוארי דוקטור לשם כבוד מאוניברסיטאות ישראליות וזוכים בפרסי מפעל חיים מטעם עיריית תל אביב והאקדמיה הישראלית לתיאטרון. אם יש לשחקנים סיכוי לזכות בפרס היוקרתי ביותר – פרס ישראל, המוענק ביום העצמאות לבעלי הישגים בולטים בתחומי המדע, התרבות והחברה – סיכוי זה שמור לוותיקים, ומיעוטם אכן זכו בו. התיאטרון מאפשר לכמה מהשחקנים הוותיקים להעלות הצגות יחיד המגוללות את סיפור חייהם האישי. חלקם מבוקשים כקוראי שירה בערבי שירה ומשוררים, וגם זוכים לערבי הוקרה על פועלם בתיאטרון. ביוגרפיות מקוונות של שחקנים ותיקים באתר ויקיפדיה מעידות על מוניטין רב בחברה הישראלית, המשתקף גם בייצוגם התקשורתי.

הכיבודים והייצוג שהשחקנים הוותיקים זוכים להם הם יוצאי דופן בחברה הישראלית. מחווות מהסוג הזה אינן מנת חלקם של מרבית המבוגרים בני אותן קהורות שפעלו בתחומים אחרים ואף הטביעו חותם. מה עומד מאחורי הבדל זה בין התיאטרון ומוסדות אחרים? הפרק הבא מתאר זיקה בין ערכים ופרקטיקות הגלומים בהביטוס התיאטרוני ובין הון אמנותי בשלב הקריירה המאוחר של השחקנים.

הביטוס השיבה אל העבר

רוחות תיאטרוניות

אחת מדרכי התבדלותו של התיאטרון הבורגני מתרבות ההמונים היא סימון עצמו כמוסד ארכאי-עכשווי. התיאטרון הבורגני מבטא התנגדות לשיחים ומגמות פוסט-מודרניים שהפיעו על תחומים רבים – קולנוע, צילום, טלוויזיה, ארכיטקטורה ומוזיקה פופולרית (Sevänen, 2001), והוא נעדר מן המאבק התרבותי על דימויים וערכים המתווכים את המציאות ומעצבים את תפיסותינו (Fortier, 2002). מבחינה אמנותית, דימויו השמרני של התיאטרון הבורגני נעוץ בתכונתו לשוב אל העבר, מאפיין שזכה לפיתוח תאורטי בספרות חקר התיאטרון (Blau, 1990; Birringer, 1991; Rayner, 2006), ובעיקר בתאוריה של קרלסון (Carlson, 2001). גישתו מייחסת

לתיאטרון אופי אובססיבי ייחודי הנוגע להיבטיו השונים, המכונה "העלאת רוחות", או גוסטינג, כאמור. זוהי הנטייה להציג בהווה משהו שהקהל התודע אליו בעבר בהקשרים אחרים – אירועים, סיפורים, דימויים ומקומות. לדעת קרלסון, התיאטרון, כמו "חלום בהקיץ" (שם, עמ' 3), מבנה מחדש אירועי עבר בדרכים בדיוניות ובתוך כך מתעד מיתוסים תרבותיים בחזרתיות האופיינית לו. התיאטרון בעידן הפוסטמודרני, טוען קרלסון, מחויב עמוקות להחייאה מחדש של חומרים פיזיים וטקסטואליים מן העבר, וזאת בדומה לתיאטרות האסייטיים ואלו של המערב הפרה-מודרני. קרלסון מצביע על מה שמובן מאליו, לטענתו, בתיאטרון המערבי – חזרה מתמדת למחזות קלאסיים קנוניים, שערכם נתפס כאוניברסלי משום שהם עוסקים בשאלות קיומיות ומיתיות בסיסיות בחיי האדם והחברה. ההבדל בין התיאטרון הבורגני לתיאטרון האלטרנטיבי אינו נעוץ לרוב בשאלה אם לחזור לקלאסיקה או ליצור דבר מה חדש, אלא בשאלה כיצד לחזור לקלאסיקה; איזו פרשנות בימתית חדשה ועכשווית תינתן למחזה הארכאי. התיאטרון הבורגני נוטה לפרשנות בימתית שמרנית אסתטית ופוליטית, ואילו התיאטרון האלטרנטיבי לא יתייחס ביראת קודש אל המחזה הקלאסי אלא יראה בו חומר גלם ליצירה שניתן לפרק ולהרכיב מחדש ומתוך כך לעצב אמירה פוליטית נשכנית. הן הפרשנות הבימתית השמרנית והן זו האלטרנטיבית מתכתבות עם ההפקות הקודמות של הקלאסיקה על דרך הרמיון והניגוד, ובמובן זה, רוחות העבר נמצאות תמיד בין כותלי התיאטרון באשר הוא.

הקריאה הפרשנית את ה"רוחות התיאטרוניות" או השיבה אל העבר כחלק מההביטוס מבוססת על ממצאי מחקרנו. יתרה מזו, גוסטינג – כמו ההילה (aura) של יצירת האמנות שהיא תופעה ייחודית וחד-פעמית (מושג המשמש את וולטר בנימין בתיאור בידולן של האמנויות החזותיות המסורתיות בעידן השעתוק הטכני; ראו Benjamin, 1973) – אינו ניתן להפרדה מהמסורתיות, מהטקסיות ומהחד-פעמיות של המופע התיאטרוני. תכונות אלו מקבילות במידת מה לתכונות שייחס בנימין ליצירת אמנות מקורית המחוללת חוויה אסתטית נשגבת ובלתי המונית. הביטוס השיבה אל העבר תורם למעמדו של התיאטרון בשדה התרבות ומשרת גם את מעמדם של שחקנים ותיקים, ביוצרו זיקה פרסונלית בינם ובין ה"רוחות". הוא מתבטא בנטייתיהם המקצועיות: השחקנים מתקשים להשתחרר מהילת הדמויות שגילמו לאורך הקריירה שלהם ומציפיות הקהל הקשורות בהן, מכיוון ש"תפקידיו החדשים של השחקן נשלטים, במובן ממשי מאוד, על ידי רוחות קודמות", ולעיתים קרובות קהלים "נמשכים להפקה חדשה מתוך היכרותם המוקדמת עם השחקנים המופיעים בה" (Carlson, 2001, pp. 67-69).

קרלסון התייחס בעיקר לשחקנים ותיקים וציין כי אחת החוויות העוצמתיות והחיוביות בתיאטרון עולה מצפייה בסדרת יצירות שמשתתפים בהן אותם שחקנים, אלה אשר יוצרים תפקידים בלתי נשכחים ונוסף על כך צוברים בהדרגה הילה מיוחדת על הישגיהם. "העלאת הרוחות התיאטרונית" היא צורה של נוסטלגיה שבה להישגים ביצועיים דרושה קריירת משחק ארוכה כדי להפוך ל"אינדקסים של האומנות עצמה" (שם, עמ' 67).¹⁰ התיאטרון, בהיותו אמנות השבה אל העבר, לא זו בלבד שהוא מחייב את קיומם של גיבורי תרבות ותיקים אלא הוא גם מעניק להם סמכות מוצקה לקבוע מה נחשב אמנות. מכיוון שעל התיאטרון נכפות מבחני פשרות רפרטואריות, סמכות זו של גיבורי התרבות הופכת אותם בהכרח למסמני מצוינות. כפי שאנו

10 בישראל הדוגמה הבולטת ביותר לכך היא שחקנית תיאטרון הבימה חנה רובינא, שהפכה לאייקון תרבות ציוני וכתה לכינוי "הגברת הראשונה של התיאטרון העברי" (גיא, 1995).

מראים להלן, דווקא דימויים ארכיטיפיים כמו "שיבה אל העבר" ו"רוחות" עשויים לבסס הון אמנותי ששחקנים ותיקים מחזיקים בו, בניגוד לקונוטציות אייג'יסטיות חריפות המיוחסות להם.

דיבוק משחקי

אידאולוגיה בולטת בתיאטרון המקצועי, האופיינית בעיקר לדור השחקנים הוותיקים, היא "השיטה" של סטניסלבסקי. שיטה זו פותחה בניו יורק על ידי לי שטרסברג והפכה ל"סגנון משחק דגול של אמריקנים" בשנות החמישים של המאה הקודמת (Vineberg, 1991, pp. 5-6), והשפעתה על התיאטרון העולמי במאה ה-20 רבה. השיטה מייחסת ערך גבוה לביטויי רגשות אמיתיים ורואה באישיות השחקן מכרה שממנו עליו לדלות את כל האמת הפסיכולוגית. היא דורשת מן השחקן מעין התמסרות דתית ככל שהדבר נוגע לחקר עצמיותו באמצעות אינטואיציה ותת-מודע, מונחי יסוד בשיטה, שהיא מעין טכניקה לחקר העצמי הפנימי (טרטקובסקי, 2013). כלים אלו תורמים לחוויית ה"דיבוק", כלומר לצמצום המרחק בין השחקן ובין הדמות שהוא משחק. גישה זו מעודדת "פסיכולוגיית מעמקים" בעבודה הדרמטית והיא חותרת לצמצם את הפער בין החוויה האישית של השחקן למסכות התפקיד שהוא עוטה על עצמו. יש הקושרים את שיטת סטניסלבסקי לאידאולוגיה בורגנית וטוענים כי מקורותיה אריסטוטליים (Alexander, 2014); השיטה זכתה לביקורת פוסטמודרנית בשל ההנחה המהותנית כי השחקן מביא לידי ביטוי רגשות וחוויות אותנטיים בעיצוב הדמות (Auslander, 2002).

בשנים 1920-1921 אירח "בית הבימה" במוסקבה את שיעוריו של סטניסלבסקי. בין תלמידיו הסטודיויות של התיאטרון היו אז שלושים וארבעה שחקנים יהודים. השיטה נחשבת למורשת הרוסית בישראל והיא נלמדת בבתי ספר למשחק בארץ (טרטקובסקי, 2013). חשיבותה כאן היא בהיותה מרכיב יישומי בהביטוס השיבה אל העבר: היא מאפשרת לשחקנים להפגין את "דיבוקם" בדמות ולסמן את השתייכותם המקצועית ואת הונם הביצועי.

תורה טוטלית זו השתקפה בביטויים ששימשו את המרואיינים בתארים היותם על הכמה: "חיפשתי בכל דמות לא את ההזדהות שלי עימה אלא את הזהות שלי בתוך הדמות", "במשחק אני משאיל את עצמי. אני משיל את עורי", "הנפש הפנימית שלך היא שמזינה את התפקיד. תמיד הדמות בסוף אמורה להיות אתה. גם אם המדובר ברשע מרושע, מפלצת. זו תורה של המשחק שאתה מחפש את המשיקים שלך באיש הזה".

תיעול כוחות העצמי כדי להפיח רוח בדמות חותר תחת מסכת התפקיד. הוא ממהות ה"דיבוק". יש קשר בין ה"דיבוק" התיאטרוני של השחקנים, המחייב שיבה אל עברה של הדמות, ובין הסטטוס המקצועי שלהם. במילים אחרות, "להיות" הדמות הוא מעין כישוף תיאטרוני השמור אך למי שעשו כבוד דרך ארוכה במקצוע. הדבר משתקף ב"תזת השלבים" בחיי שחקן, כפי שתואר אחד השחקנים:

הצלחתי להפריד את תקופת עבודתי כשחקן לשלוש תקופות. יש שלושה מינוחים למשחק: לשחק, להציג ולהיות. התקופה הראשונה היא to play, במובן של משחק ילדים, אתה משחק, אתה עוד לא יודע כלום, אתה משחק כמו שילד משחק ברחוב, בגן, בבית. אחרי שעברת את התקופה הזאת של המשחק אתה נכנס לתקופת ההצגה: to perform זה להציג. יש לך כבר כלים, אתה יודע איך צריך להציג גנב, או פקיד, או סתם בן אדם בכל מקצוע שהוא. כשמגיעה התקופה השלישית, ה-acting, שם [...] אתה חייב להיות

שם עם עצמך. זה להיות. הוויה היא שלב שהוא מאוד גבוה שבו השחקן [...] מדבר על עצמו דרך הטקסט שלו.

בקסט הבין-דורי שאחריו עקבה גמליאל, השחקנים הוותיקים התאפיינו במיוחד ב"עבודת דיבוק". עבודה זו כללה למשל שיחות ממושכות עמה ועם הבמאי על משמעות חיי הדמות, על ההקשר התרבותי שפעלה בו ועל אישיותה, הבעת רגשות חזקים ביחס לדמות בשעת החזרות ומחוץ להן, קריאה בספרות על המחזאי ועל המחזה, קושי לציית לחלק מהוראות הבמאי והצעות אישיות לשיפור גילומה של הדמות. שחקן ותיק הדגיש את ההרואיות של עצמיותו המשחקת באומרו, "העבודה על המחזה [...] עוזרת לי לעמוד מול ראי של מורכבות הנפש שלי."

בפרפרזה לביטוי של בורדייה "a feel for the game" (Bourdieu, 1990, p. 66), כל אלה תורמים ל"הרגשת (טבעיות) המשחק" (תרתי משמע) של השחקנים הוותיקים, והדבר יוצר את הרושם שה"דיבוקיות" הדרמטית היא יכולת מולדת שלהם. דוגמה מובהקת לכך היא השתלטות דמותו של סולנס שבמחזה "אלוף הבונים" על השחקן הראשי עד כדי ויכוח מר עם הבמאי כיצד על הדמות למצוא את מותה בסוף המחזה, והפגנת עוינות כלפי שחקנית כאשר נדמה לוותיק שאין היא אוהבת אותו מספיק. השחקן בלבד בין העצמי שלו ובין הדמות, גם כאשר נעמד באמצע מעבר חצייה סמוך לתיאטרון, הניף את ידיו כעוצר את התנועה וצעק "אני סולנס!" כאשר מדובר במחזות קלאסיים, התנהגויות "דיבוקיות" מעין אלה מטפחות את המוניטין של שחקן. הן מחזקות את הפער הדורי ומאשררות את הערכתם העצמית של השחקנים הוותיקים כ"דור של ענקים".

דפוסי החזרות של הוותיקים מכתיבים את תוכן החזרות ואת הקצב שלהן ותובעים את הקצבתם ושיתוף פעולתם של צעירי הקאסט, המודים שעבודתם "טכנית" יותר. שחקנית צעירה אמרה, "אני לא סובלת את השיטה של סטניסלבסקי. [...] אני מזייפת את הרגש [...], בשבילי לפצח סצנה ולפצח דמות זה מתמטיקה". שחקנית צעירה אחרת הסבירה:

אנחנו הצעירים ציניים מאוד. זה לא אומר שאנחנו לא חולמים, אבל אנחנו נורא מודעים לכול, והדור המבוגר הרבה פחות. הוא נורא רומנטי, הדור של ד' [שחקן ותיק], איך שהוא עובד. אני ראתי את זה בחזרות... המאמץ שמושקע בלשחק את עצמך הוא די רציני.

הצעירים מאשררים את ההון הביצועי של הוותיקים – אם בכיטיים של השתאות וכבוד אם בתלונות (בפינות נסתרות מאחורי הקלעים) על הסבלנות הנדרשת מהם, על תפיסותיהם של הוותיקים ועל תחושת הערך העצמי שלהם. ובכל זאת, מה שמגדיר את ההון המקצועי הוא שליטה בשיח האינטלקטואלי, והרושם של הידבקות העצמי בדמות "חשובה" אגב הפגנת בקיאות במאפייניה האישיותיים וההיסטוריים. בדומה לביטויים של הביטוס מוסדי בתחום הבלט, הכוח לקבוע "מה חשוב" מדגים בזעיר אנפין את מאבקי הכוח בשרה (Wainwright et al., 2006).

קלאסיקה ורוחות השחקנים

נטיית התיאטרון הבורגני כלפי מחזות קלאסיים היא ביטוי מובהק לזיקה בין הביטוס השיבה אל העבר ובין "תרבות גבוהה". כפי שקיימת היררכיה בין מוזיקה קלאסית למוזיקת ג'אז (Bourdieu, 1979), כך גם מחזות קלאסיים זוכים לעליונות ערכית מתוקף השיבה אל מורשות כגון אלה של

סוקרטס, אריסטו ואפלטון, שתרמו לתרבות המערב עקרונות לטיפול הנפש, החכמה והמוסר (אלוני, 2012) בשיח התיאטרוני הישראלי רעיון אידיאל החיים הנעלים מזוהה ביותר עם יוון העתיקה ותרבות המערב, ולא עם היהדות. יש הטוענים כי על המחזות הקלאסיים להפוך "לחלק בלתי נפרד מהרפרטואר התרבותי של חברתנו [...]", ומוסיפים כי "ערכו האמיתי של אמן יוצר נבחן בהתמודדותו עם חומר הנחשב לנכסי-צאן-ברזל של המדיום [...] יהיו אלו יצירות כמו 'אדיפוס המלך' לסופוקלס או 'המלט' לשייקספיר" (שיפמן, 1985, עמ' 38).

יוצרים מבוגרים וצעירים מוצאים במחזות הקלאסיים מקור למידות טובות, לעושר לשוני, לאתגר המרום את המשחק לדרגת אמנות וחוויה טרנסנצדנטית. דעה מקובלת בקרב השחקנים היא שיצירת דמות מתוך טקסט היא "מלאכת מחשבת" בעיקר במחזות הקלאסיים, כי "למרות שהם מיושנים יש בהם סוד על המפגש בין החיים לקוסמוס" (שם, עמ' 40). בקרב אינטלקטואלים ישראלים קלאסיקה היא שם אחר לעידון, היא "תמצית התיאטרון", "אוניברסלית" ו"אקטואלית תמיד" (שם, שם). היא מטען ערכי ששורשיו אמנם בעבר הרחוק, אך הוא מכתוב את שלילת התרבות הישראלית הצעירה, מגדירה כ"לא תרבות" (שם, שם) ונגזרת ממנו ביקורת על תהליכי המסחור בתיאטרון ועל שכחותם המתגברת של מחזות בידוריים ברפרטואר העכשווי. לעמדה תרבותית זו שותפים גם מנכ"לי התיאטראות, אף שהם נאלצים לעיתים לפעול בניגוד לה.

מרבית השחקנים הוותיקים גילמו בעברם דמויות צעירות במחזות קלאסיים, וחלקם ממשיכים לגלם כיום דמויות זקנות באותם מחזות. הם הזדקנו בתוך ההווה הנצחית של המחזות באופן ההולם את דימוי ההביטוס כ"רג במים" המציין את עוצמת היחס של מובן מאליו (Bourdieu & Wacquant, 1992). כך הם גם הפכו למייצגיה המובהקים של הקלאסיקה בתיאטרון הישראלי. הקלאסיקה היא מרכיב מהותי בהונם הביצועי ובכיכודים שהם זוכים להם, כפי שמלמדים דבריו של שמעון פרס, עת היה נשיא המדינה, במכתב לשחקן ותיק שזכה בפרס מפעל חיים: "אתה אחד מגדולי השחקנים [...] ואחראי לקלאסיקות החשובות ביותר בתיאטרון הישראלי". קירות התיאטראות משופעים בתמונות דמויות קלאסיות של הוותיקים, והשיח שלהם בחזרות ומעל קתדרות ציבוריות שב ומאזכר את חוויות העצמי המשחק דמויות אלו. יש הרואים עצמם "זקני השבט" שתפקידם להתריע נגד תרבות הרייטינג ומופעי הריאליטי הטלוויזיוניים. כמה מהם עושים זאת לא אחרת מאשר בלשונו של שייקספיר, "כי אנחנו רוצים להראות ל'רהב את פרצוף פניו ולדור ולעצם התקופה את צלמם וחותרם".

לפני נאומו בטקס קבלת פרס על מפעל חיים אמר לגמליאל שחקן ותיק:

זו מלחמת תרבות. התיאטרון שורד מקדמת דנא. אולי מלפני שהתחילו בני אדם לדבר. אז אני אגיד, ריאליטי צריך? לא! שחקני התיאטרון צריכים להיות יותר טובים מהריאליטי. אסור להיכנע, אבל צריך תמיכה [כספית] גדולה. אני יכול לבוא לדרוש את זה כמקבל פרס. אני אומר, בואו נמשיך לדרוש מעצמנו, להילחם [...] אני חש אחריות של זקן העדה. יש כאן מורשת שיש לה נגיעה דרך העתיד עם העבר.

לעת מותם, השחקנים הוותיקים עוברים קלאסיזציה. העובדה כי יותר מכל קבוצה אחרת הם מזוהים עם מחזות קלאסיים חוברת להעדרה של מסורת קלאסית בתיאטרון הישראלי (Rokem, 2001), ואפשר כי גם לשאיפת המוסד לבצר את דימויו כארכאי-עכשווי. הביטוס השיבה אל העבר מתבלט בטקסי אשכבה ובפרקטיקות הנצחה של דור המייסדים. מסכות התפקיד שגילמו

במהלך הקריירה שלהם, הן כשחקנים הן כיוצרים, מואדרות וממוקמות בתיאטרון ככפנתיאון של ענקי רוח. אחד מנוסחי ההביטוס הזה הושמע בהספדו של שחקן ותיק:

אנו נפגשים בסוף פה על הבמה, שוכבים בתוך הארון. אבל בעצם היכלי התהילה האמיתיים של שחקן, כפי שהתברר, הם לא במקומות פיזיים. הם בזיכרוננו, בליבנו, ושם העסק מקבל עוצמה וגודל ונפח נכון ואמיתי. בעצם ברדת המסך כמו הרגע הזה עכשיו, בו נגמרת ההצגה, אז מתחיל הרושם העצום. רק כששחקן הולך, האגדה מתחילה.

הקלאסיצייה של השחקנים הוותיקים מתורגמת להריגת התיאטרון לשני תפקידים שאף על פי שהם מחוץ למסגרתו הם מבוצעים ברוח הגוטינג התיאטרלי. האחד הוא תפקיד המשפחה: כמו משפחה התיאטרון עורך טקסי אשכבה, מממן הסעות לבית הקברות, משתתף בטקסי הקבורה ועורך מפגשי זיכרון. השני הוא תפקיד המדינה: כמוה התיאטרון מנציח את המתים בעידוד הקמת קרנות ובקריאת אולמותיו וחרריו על שמם של שחקנים. כיום, כשבעה עשורים לאחר ייסודו של התיאטרון העברי, הדבר מתרחש לעיתים קרובות והוא מלווה בשיח האפוף בתודעה תיאטרונית מיסטית. "המתים מנהלים פה את התיאטרון", אמר מנכ"ל התיאטרון לצוותו במהלך הכנות לטקס, כדי להמחיש את מה שיודעים כולם: לשחקנים הוותיקים מעמד לא מאוזן בקרב המתים־חיים, והוא מעניק לרוחותיהם כוח לקבוע את הסדרים.

בטקסי זיכרון "משפחתיים" אנשי התיאטרון מאדירים את דמויות הוותיקים המתים ומדברים ברגשנות עם רוחותיהם. גמליאל מעידה שביושבה בקהל בטקס לציון שלושים למותה של היוצרת ש' פנה מנחה הטקס בדבריו אל תמונת פוסטר גדולה שלה, שהוצבה על הבמה: "זהו, ש'! אפילו חדר שעבדת בו כבר קרוי על שמך [...] בבית הזה כבר מרחפות כמה רוחות ששומרות עלינו. נתחיל בריאיון עם ש' מתוך סרטון חמישים שנה [לתיאטרון]. ש', בבקשה". הידברות תיאטרלית מעין זו היא ביצוע מדובקות של יוצרים ברוחות הוותיקים, כפי שתיארנו למעלה. היא מערבת בדיון ומציאות לכדי מופע תיאטרוני מנותק, התובע לעצמו הרשאה לא־רציונליות. האקסקלוסיביות של הטקסים ה"משפחתיים" וצער הפרידה מהמת משמשים לא אחת חסות להאדרה מוחלטת של דור המייסדים, כמו בהספד הבא: "[...] ובאמת הוא יהיה חסר נורא, התיאטרון היה מלא מאורות שלאט לאט כבים, ואפולולית משתררת. זה עצוב".

הטקסים גם מקנים הרשאה לספר כל סיפור ההולם האדרה זו, ובמסגרתם מתקיים שיח הגמוני אירופוצנטרי מלא פאתוס חסר עכבות. כך למשל סיפר מנחה טקס כי המנוחה לא השיבה לפניותיו בפגישותיו עמה בתיאטרון: "אז יום אחד ענתה לי ברומנית – רק כשתרבר אליי ברומנית, אענה לך. הסתכלתי עליה, אני בתל אביב, זה לא בוקרשט, אבל לא הייתה לי בררה. כשהבנתי את הפרינציפ, נכנסתי בזחילה לחדרה ואמרתי לה, מ', זהו, מהיום רק ברומנית. וככה היחסים בינינו שוקמו". שחקנית אחרת סיפרה, "היא לימדה אותי מה זה להיות גאה במוצא שלי. למרות הכמיהה האדירה שלי להיות ישראלית, אני יותר לא שוכחת שאני בפנים גם פְּטִיצָה [ילדה, ברומנית]"; שחקן אחר סיפר: "זכיתי לשנים רבות בחברת אשת שיחה מרתקת. [...] אצלה הכול טבול כמוכן בתרבות המזרח־אירופאית". על שחקן ותיק נאמר, "עצוב לנו כי אנו זוכרים אותך שרמנטי, אדיב, גינונים אירופאיים". שחקנית סיפרה על ל' שעיצבה לה פאה מתולתלת לאחת ההצגות. כשמבקר ההצגה טען כי השחקנית דומה לזמר מזרחי פופולרי, ל' עיצבה את הפאה מחדש כדי שתתאים לחזות אירופית: "מיד שינתה לשיער חלק וגם קנתה לי מייק אפ מתאים יותר". יוצרת ותיקה סיפרה על ד', "ראיתי אותו אוכל ברחוב פלאפל עם אשתו. זה היה

התמסדו והפכו לחלק מהקנון, והם משמשים חומר גלם בפרקטיקת השיבה אל העבר, המהותית לחיזוק מעמדו ההגמוני של התיאטרון. התיאטרון הבורגני משתמש בהילה הכאילו-ביקורתית של טקסטים אלו, שעם השנים התרוקנו כבר מעוקצם הביקורתי, ומתייג עצמו דרכם כתיאטרון רלוונטי. לכן, פרדוקסלית, תיוג התיאטרון כרלוונטי נעשה באמצעות פרקטיקת השיבה אל העבר והוא מחזק את דימויו כארכאי-עכשווי.

הביטוס השיבה אל העבר תורם להבנת מעמד השחקנים הוותיקים, תוך התייחסות לתכתיב הגישה הריאליסטית לגילום דמויות זקנות ולקיום הגמוניה תרבותית בת עשרות שנים, אך הוא אינו מספק. לטענתנו, אי אפשר להבין כיום את התרבות התיאטרונית בלעדי קידושה של הקלאסיקה ותפיסתה כנצחית ומבלי להתחייב להחייאת מסריה במחזות. במובלעת המוסדית השמרנית של התיאטרון, המאופיינת במודעות לשורשיה הטקסיים-מיתיים והתעווע בין מציאות לבדיה זוכה בה לגיטימציה, תודעת הרוח נוצרת כמעט מאליה. הרוח היא מוטיב פרוטוטיפי בהיפוך שמייצגת התודעה התיאטרונית כלפי הקדמה והרציונלי. יחס היפוך זה, הנוצר על ידי קבוצת פרופסיונלים אקסקלוסיבית, מקביל ליחס שהגדיר טרנר בין אנטי-מבנה למבנה (Turner, 1969). יוצא אפוא שהתיאטרון מציב לחברה העכשווית תמונת ראי ערכית שבאמצעותה הוא ממצב עצמו בשדה הכוח של האמנות, והעבר של סוכניו מהווה משאב עבורה.

לעידוד הבעת קולות הגמוניים תורם גם אופיו של העצמי המשחק של שחקנים בזקנתם, המשתתפים יותר מאחרים בפרויקט השיבה אל העבר. הדיבוק הדרמטי ברוחות מחולל עצמיות חסרת גיל המתעלה מעל תיוגי הזקנה. בעבר ניתחה גמליאל תוצאה מעניינת זו של העבודה הסטניסלבסקית בגילום הדמות (Gamliel, 2012). הניתוח מראה כי שיטת סטניסלבסקי היא אמצעי הבעה הקשור במצב תודעה (state of mind) ובהיות גופני (bodily state of being) שייחודם הוא בהבניית "עצמי של עצמיים" (James, 1925, p. 128) – עצמי ריק המאפשר הסתגלות לדמויות שונות. המשמעות הדרמטורגית היא שגם בזקנתו מצופה משחקן ותיק "לעבור" גופנית ונפשית על גילום דמות זקנה כאילו אין בינה ובינו דבר. נוסף על כך, גמליאל הראתה שהופעתו המגולמת כזקן על הבמה היא צורה של מיסוך הגוף באמצעות תפקיד באופן המאייץ זהות זקנתית של העצמי. כל עוד תפקודו סביר, אין עוררין על רלוונטיות השחקן הוותיק במרחב התיאטרוני. מתוקף ה"שיטה", רלוונטיות זו מתרגמת לפרשנות עצמאית של השחקן את הטקסט (Krasner, 2000), וכפי שראינו, הוא גם בעל עמדה התובעת מעצמו ומאחרים יחס רציני כלפי גילום הדמות. אם הדמות, השייכת למחזה קלאסי, חיה בתקופה שלפני כמה מאות, הרי מעורבות דרמטית זו בפני עצמה תורמת במיוחד להתעלות מעל לטווח החיים של מגלמה. מכאן שההזדקנות אינה משיתה על שחקן ותיק תחושת נחיתות. להפך, בהיותה מצבור של הון סימבולי הוא נהנה מפירותיה. גם בדרך זו שיטת סטניסלבסקי תורמת לחיזוק האסרטיביות ויכולת ההשפעה של שחקנים ותיקים במילייה התיאטרוני, מחוץ שאינו רחוק מלהיות גרונטוקרטי. אם כן, מיקומם המרכזי של השחקנים הוותיקים בתיאטרון מנוגד לתופעה העקבית של הדרת זקנים בחברה, תופעה שיש לצפות שתתחזק עם התעצמותן של תרבויות צעירים השוללות את ערכי קוהורטת המייסדים. הערכה זו נתמכת באבחנתו של אוריין:

הצעירים שב"שוליים" [...] חותרים להפיכה או לפחות לשינוי שיקדם את עמדתם בשדה. טענות על "הזדקנות" היוצרים, על ירידה בערך ובחשיבות יצירות ושינויי סגנונות וז'אנרים, הן לעתים קרובות תוצאה עימותים בין וותיקים, הרוצים לשעתק

את הישגיהם, לבין "שחקנים" ושחקנים חדשים בשדה, שיש להם עניין בשיבושה של ההמשכיות. (אוריין, 2008, עמ' 64)

אך אוריין מהגיש שגם הצעירים משתמשים בפרקטיקת השיבה לעבר, וטוענים שהשדה התמסחר משום שהותיקים "בגדו" בייעוד האמנותי המקורי ומעדיפים את זה השיווקי-מסחרי, וכעת הם – האמנים הצעירים – משיבים עטרה ליושנה.

הפנתיאון, הנקרא על שם הארמון שהוקדש לאלים ברומא העתיקה, מסמל שיא של יוק-רה בהביטוס השיבה אל העבר. הפרקטיקות הסמליות שבהן יוצרים ותיקים מצורפים במוותם לפנתיאון התיאטרוני – הן לאתר המופשט והן למוסד הממשי – מעידות כי מקומם בו בטוח. מקור נוסף לביטחון זה הם הפרסים והתארים שהיוצרים זוכים להם בחייהם. התיאטרון, השוקד על בניית מורשת, מעניק הילה של גיבורים גם לשחקנים ותיקים שהפופולריות שלהם פחותה. השחקנים הללו מודעים למעמדם כנכסי התרבות של האומה, וכימת התיאטרון משמשת להם לעיתים זירה לביטויי לעג ולסטריאוטיפיזציה של ישראלים אחרים, לא-אירופיים. באקלים הוקרה מעין זה הסיכוי לספקנות או לביקורת עצמית דומה לזה שבקסטה אליטיסטית סגורה.

הביטוס השיבה אל העבר, אשר במהותו מאדיר את הנוסטלגיה, תורם לתפיסת הדמיון בין ערך הקלאסיקה לערך החלוציות האומית וכך הוא מעודד מיתזיציה עצמית. כפי שראינו, מיתזיציה זו מובנית בהענקת פרסים, בתקשורת, בערוצים הדיגיטליים ובתיאטרון פנימה, והיא מתאפשרת עדיין על אף קיומו של גורם מחוץ לתיאטרון, שבאופן פרדוקסלי עלול לטעון נגד הביטוס השיבה אל העבר ולומר כי יש בו אפליה וסלקטיביות. כוונתנו לשיח הפוסט-ציוני, שאמנם עוסק באפליה ההגמונית של מזרחים, אך נתפס בעיקרו כקול הקורא לייצוג מאוזן של הנרטיב ההיסטורי של העם הפלסטיני ומתן זכויות שוות ומלאות למיעוט זה. במילים אחרות, המיתזיציה התיאטרונית – על הנרטיב החלוצי והלאומי הכלול בה – היא פרקטיקת התגוננות, המשרתת התנגדות שמרנית לערעור על הלגיטימיות של הציונות, ערעור שנחשב לאיום קיומי והוא מעבר לשסעים החברתיים והפוליטיים שבין יהודים. באופן זה תומך הביטוס השיבה אל העבר בהצדקה האידאולוגית של הציונות. תמיכה לכך אנו מוצאים בדפוס העקבי של התיאטרון הישראלי, המזוהה כשמאלני, לסגת מהנכחת הסוגיה הערבית על הבמה בתקופות של משבר, פיגועים ומלחמות (אוריין, 1996). בפרשנות זו יש כדי להצביע על התלכדות בין גישה פוליטית לגישה תאורטית בתחום אמנות התיאטרון.

נסכם בשתי הערות לגבי משמעות הביטוס השיבה אל העבר ביחס לזמן. ראשית, בהביטוס זה יש כפל משמעות כלפי ההיסטורי. במשמעותו המקורית, כל הביטוס מוגדר כ"היסטוריה מוגפנת, המופנמת כטבע שני ואשר בהיותה כזו היא נשכחת כהיסטוריה. (ההביטוס) הוא הנוכחות הפעילה של העבר השלם שהוא תוצר שלו" (Bourdieu, 1990, p. 56). משמעותו של המושג מוכפלת כאשר הביטוס עצמו הוא נטייה, שהתבססה היסטורית, כלפי העדפת ההיסטוריה. לנוכח הביטוס כזה – שהוא בעצם מיתזיציה – קשה להגים בערך הונם הנצבר של הסוכנים החברתיים. המיקום בשדה האמנות שאליה מכוונת מערכת הנטיות של יוצרי התיאטרון הוא בספרה אל-זמנית.

ועוד על האל-זמניות: חוזקו של הביטוס ביחס לזמן נרמז בדרך אחרת בסדר התמות שלו באתנוגרפיה – חלוציות, רוחות וקלאסיקה. הממצאים מלמדים שמוכני ההון הביצועי הגלומים בהביטוס השיבה אל העבר נחלקים לעבר, הווה ועתיד. ערך העצמי המשחק של השחקנים

הוותיקים בנוי על זיכרון חלוציות וייסוד (עבר); על חווית דיבוק מחדש, שביסודה היא מנותקת ומעגלית, בתקופה לימינלית של חזרות להצגה (הווה); ועל העדות שמעניקים טקסים כי בבוא העת גם שמם יונצח (עתיד). בניגוד לכינוי, הביטוס השיבה אל העבר מבצר את תפיסת המעמד בקרב הדור ההגמוני מכל עברי הזמן. אפיוניו מסבירים את חוויית הקביעות של זהות השחקנים הוותיקים כגיבורי תרבות ואת הימצאותם מעבר למשא ומתן תרבותי.

התיאטרון מיוצג בתקשורת כמוסד ארכאי־עכשווי, המבצר את השמרנות כערך וכהון אמנותי. תורמת לכך השתייכותם של רבים מאנשי התקשורת לאותה הגמוניה תרבותית (קימרלינג, 1999), עובדה שהופכת אותם לסוכני שימור שבמעגל השני. גם בתקשורת וגם בתיאטרון השחקנים הוותיקים מופיעים בתפקיד האינטלקטואלים המסורתיים, שגרמשי ייחס להם מונופול על תרגום העולם לקהלי האליטה החברתית (Gramsci, 1988). זקנתם, המתרגמת ליתרון מוחלט בהון אמנותי, מחזקת את זהותם המחנכת ומשחררת אותם לבצע עוד מאותו הדבר. על אף קיומן של פרקטיקות עולות (emergent practices), הנובעות מירידת קרנה של "התרבות הגבוהה" בישראל ובמערב, ה"פרקטיקות השיוריות" (residual practices) של דור זה עודן דומיננטיות (Williams, 1977), ודומה כי המִשך שלהן הוא כאורך ימי חייו. ההביטוס הכפול במובנו ההיסטורי מתגלה כמנגנון הצדקה עוצמתי ודיפוזי, המאשרר שוב ושוב לא רק יצירתיות אמנותית מסורתית אלא את מייצגיה על השקפות עולמם. זהו הביטוס של חזרה והחייאה מחדש של מה שהיה ויכול להמשך, כל עוד אין כוח נגדי חזק יותר. וכך, מה שמאיר בגאווה (גם) על דמויות נלעגות במחזות שייקספיריים הוא מה שנותן במה לדעות סטריאוטיפיות ולמפגני עליונות תרבותית של יוצרים ותיקים. אלה ואלה נחשבים וראויים עדיין, כי אלה ואלה הם תצורות של אותו הביטוס – שייכים לפני ולפנים לאמנות ולהיסטוריה ההרואית המייסדת של המערב.

מקורות

- אוריין, דן (1996). *דמות הערבי בתיאטרון הישראלי*. תל אביב: אור עם.
- (2004). *הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- (2008). *תיאטרון בחברה*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- אלוני, נמרוד (2012). על טיבה וחיבותה של התרבות הגבוהה. *עיונים בחקר התרבות*, 1, 100-67.
- אשכנזי, יאיר (2015, 14 ביוני). קוטלר לשרה רגב בכינוס האמנים: אחרי 30 המנדטים צועד עדר בהמות. *הארץ*. **אחזור** ב־15 באפריל 2018.
- בן־רפאל, אליעזר (2000). זהות קולקטיבית בישראל. בתוך חנה הרצוג (עורכת), *חברה במראה* (עמ' 489-514), תל אביב: רמות.
- גיא, כרמית (1995). *המלכה נסעה באוטובוס: רובינא והבימה*. תל אביב: עם עובד.
- טרטקובסקי, ילנה (2013). *הבימה: המורשת הרוסית*. תל אביב: ספרא בית הוצאה לאור.
- יונה, יוסי (2010). בין סוכן שימור לסוכן שינוי: תיאטרון לאומי בחברה מרובת־זהויות. *תיאטרון*, 29, 68-72.
- כזום, עזיזה (1999). תרבות מערבית, תיוג אתני וסגירות חברתית: הרקע לאי־השוויון האתני בישראל. *סוציולוגיה ישראלית*, א(2), 385-428.

- לב-אלג'ם, שולמית (2010). ניצבים בקדמת הבמה: מחאה, חגיגה וחתרנות בתיאטרון הקהילתי. חיפה: פרדס.
- לוי, עמנואל (1981). התיאטרון הלאומי הבימה: קורות התיאטרון בשנים 1917-1975. תל אביב: הוצאת עקר.
- לוקץ', גיאורג (1951). הריאליזם בספרות. מרחביה: ספרית הפועלים.
- (1955). הרומן ההיסטורי: התפתחות המגמות והצורות בענפי הספרות. מרחביה: ספרית הפועלים.
- ממן, אופיר (2007). תל"ם – תיאטרון למעברות: הדינמיקה בין המרכז לפריפריה בשדה יצירתה של תרבות לאומית. חיבור לשם קבלת התואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- נאור, מרדכי (1986). עולים ומעברות, 1948-1952. ירושלים: יד יצחק בן-צבי.
- עוז, אברהם (1999). התיאטרון הפוליטי: הסוואה, מחאה, נבואה. חיפה: אוניברסיטת חיפה, זמורה ביתן.
- קימרלינג, ברוך (1999). מדינה, הגירה והיווצרותה של הגמוניה (1948-1951). סוציולוגיה ישראלית, ב(1), 167-208.
- רגב, מוטי (2011). סוציולוגיה של התרבות. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- רוטמן, דיאגו (2007). תיאטרון יידיש בישראל, 1948-1988. זמנים: רבעון להיסטוריה, 99, 30-45.
- שיפמן, גליה (1985). קלאסיקה בתיאטרון הישראלי: סוגיה חברתית-תרבותית ואמנותית. עתון 77, 63, 38-40.
- שם טוב, נפתלי (2009). החריג תופס במה? פסטיבל עכו והפוליטי. תיאוריה וביקורת, 34, 123-147.
- Adorno, Theodore W. (1997). *Aesthetic theory*. London: The Athlone Press.
- Adkins, Barbara & Emmison, Michael (1992). Youth theatre and the articulation of cultural capital: Refocusing Bourdieu through ethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 21(3), 307-342.
- Alexander, Jeffrey (2014). The fate of the dramatic in modern society: Social theory and the theatrical avant-garde. *Theory, Culture & Society*, 3(1), 3-24.
- Artz, Lee, & Ortega Murphy, Bren (2000). *Cultural hegemony in the United States*. London: Sage Publications.
- Auslander, Phillip (2002). Just be yourself: Logocentrism and difference in performance theory. In Phillip Zarilli (Ed.), *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide* (pp. 53-61). London & New York: Routledge.
- Ben-Eliezer, Uri (1998). State versus civil society? A non-binary model of domination through the example of Israel. *Journal of Historical Sociology*, 11(3), 370-396.
- Ben-Zvi, Linda (1996). *Theatre in Israel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bengston, Vern L., Marti, Garardo, & Robert, Robert E. L. (1991). Age-group relationships: Generational equity and inequity. In Karl Pillemer & Kathleen

- McCartney (Eds.), *Parent-Child Relations Across the Life Span* (pp. 253–278). Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Benjamin, Walter (1973). *Illuminations*. London: Fontana, Collins.
- Berman, Marshall (1984). The signs in the street: A response to Perry Anderson. *New Left Review*, 144 (March–April), 114–123.
- Birringer, Johannes (1991). *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Blau, Herbert (1990). *Universals of performance: The audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bodden, H. Michael (2007). “Tradition”, “modernism”, and the struggle for cultural hegemony in Indonesian National Art Theatre. *Indonesia and Malay World*, 35(101), 63–91.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1979). *La distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Minuit.
- (1980). *Le Sens Commun*. Paris: Minuit.
- (1984). *Distinctions*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1990). *The logic of practice*. Cambridge: Polity Press.
- (1992). *Les Règles de l’art*. Paris: Le Seuil.
- Bourdieu, Pierre, & Wacquant, Loic J. D. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Carlson, Marvin (2001). *Haunted stage: The theatre as a memory machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Charmaz, Kathy (2006). *Constructing grounded theory: A practical guide through qualitative analysis*. London: Sage.
- Cooper, Frederick, & Stoler, Ann (Eds.) (1997). *Tensions of empire: Colonial cultures in a bourgeois world*. Berkeley: University of California Press.
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (Eds.) (2000). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage.
- Feder, Tal, & Katz-Gerro, Tally (2012). Who benefits from funding of performing arts? Comparing the art provision and the hegemony-distinction approaches. *Poetics*, 40, 359–381.
- Fortier, Mark (2002). *Theory/Theatre: An Introduction*. London: Routledge.
- Freccero, Carla (1999). *Popular culture: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Friedrichsmeyer, Sara, Lennox, Sara, & Zantop, Susanne (Eds.) (1998). *The imperialist imagination: German colonialism and its legacy*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gamliel, Tova (2012). The final act: On the limitations of the “mask-of-aging”

- dramaturgical metaphor in representing the performing self. *Research on Aging*, 34(5), 622–645.
- Gramsci, Antonio (1971). *Selections from the prison notebooks*. New York: International Publishers.
- (1988). *Selected writings: 1918–1935*. New York: Schocken.
- Hall, Stuart (1986). Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity. *Journal of Communication Inquiry*, 10, 5–27.
- Hastrup, Kirsten H. (2004). *Action: Anthropology in the company of Shakespeare*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- James, William (1925). *The philosophy of William James*. New York: Random House.
- Krasner, David (2000). Strasberg, Adler and Meisner: Method acting. In Alison Hodge (Ed.), *Twentieth century actor training* (pp. 129–150). Alison Hodge, London: Routledge.
- Lash, Scott (2007). Power after hegemony: Cultural studies in mutation? *Theory, Culture & Society*, 24(3), 55–78.
- Lev-Aladgem, Shulamith (2003). Ethnicity, class and gender in Israeli community theatre. *International Federation for Theatre Research*, 28(2), 181–192.
- Palmore, Erdman B. (1991). *Ageism: Negative and positive*. New York: Springer Publishing Company.
- Parkin, Frank (1972). *Class inequality and political order*. London: Paladin.
- Rayner, Alice (2006). Introduction: Doubles and doubts. In Alice Rayner, *Ghosts: Death's double and the phenomena of theatre* (pp. ix–xxxv). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reay, Diane (2004). "It's all becoming a habitus": Beyond the habitual use of habitus in educational research. *British Journal of Sociology of Education*, 25(4), 431–444.
- Rokem, Freddy (2001). The bible and the avant-garde: The search for a classical tradition in the Israeli theatre. *European Review*, 9(3), pp. 305–317.
- Sevänen, Erkki (2001). Art as an autopoietic sub-system of modern society: A critical analysis of the concepts of art and autopoietic systems in Luhmann's late production. *Theory, Culture and Society*, 18(1), 75–103.
- Shem-Tov, Naphtaly (2016). *Acco festival: Between celebration and confrontation*. Boston: Academic Studies Press.
- Shevtsova, Maria (2002). Appropriating Pierre Bourdieu's champ and habitus for the sociology of stage production. *Contemporary Theatre Review*, 12(3), 35–66.
- Strauss, Anselm L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Boston: Cambridge University Press.
- Thomas, Liz (2002). Student retention in higher education: The role of institutional habitus. *Journal of Education Policy*, 17(4), 423–442.

- Turner, Victor W. (1969). *The ritual process*. Chicago: University of Chicago, Aldine Publishing Company.
- Vineberg, Steve (1991). *Method actors: Three generations of an American style*. New York: Schirmer Books.
- Wainwright, Steven P., Williams, Clare, & Turner, Bryan S. (2006). Varieties of habitus and the embodiment of ballet. *Qualitative Research*, 6(4), 353–558.
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and literature*. London: Oxford University Press.
- Willett, John (1964). *Brecht on theatre*. New York: Hill and Wang.